Yxart i Capuana, la dificultat de ser el primer

Emanuela Forgetta
Università di Sassari
e.forgett@gmail.com

Resum

En el present article es tractarà la relació entre l'obra i el pensament de dos intel·lectuals, el català Josep Yxart i l'italià Luigi Capuana. Mirar cap a les noves teories franceses —ambdós van reflexionar sobre les teories estètiques de Taine i sobre les propostes metodològiques de Zola— constituïa per a ells la possibilitat d'eliminar el provincialisme de l'art, i alhora la novel·la, en contraposició a la poesia retòrica, representava un exemple de "modernitat". D'un món romàntic-idealista estant, amb totes les implicacions morals i estètiques, els dos intel·lectuals, convergiran cap al nou procediment naturalista i esdevindran dos dels primers precursors en els seus respectius països.

Paraules clau: Josep Yxart; Luigi Capuana; Naturalisme; novel·la; teatre.

Abstract. ***Yxart and Capuana, the difficulty of being the first***

This article refers to the work and correlation of two intellectuals, the Catalan Josep Yxart and the Italian Luigi Capuana. Observing the new French theories —both intellectuals have reflected on Taine's aesthetic theories and Zola's methodological proposals— allowed them to eliminate the provincialism of art. The novel, meanwhile, as opposed to rhetoric poetry, represented an example of "modernity". Beginning with a romantic-idealistic world, with all its moral and aesthetic implications, both intellectuals will converge on the new naturalist procedure, becoming the first pioneers in their countries.

Keywords: Josep Yxart; Luigi Capuana; Naturalism; novel; theatre.

ISSN 1135-9730 (paper), ISSN 2014-8828 (digital)

VISIT…

> Coloro che entrano oggi nel campo dell'arte ignorano
> il tormentatissimo stato di chi dovette provarsi il primo,
> senza tradizioni, quasi senza guida.
>
> Luigi Capuana

Quan Yxart escriu a Savine —traductor, editor i autor francès al qual es deu la publicació de l'obra de Verdaguer i, successivament, també de Verga— i es queixa per la falta de distinció entre la literatura catalana i la castellana, troba la seva defensa en els termes del naturalisme: «lo naturalisme (no com escola, no com a *parti-pris* literari), nascut de les nostres condicions intel·lectuals i morals, és l'anima de la nostra literatura».[1] Com Rosa Cabré assenyala, parlant de la "lletra" en qüestió: «Yxart […] amplia la defensa d'una literatura d'orientació realista-naturalista com el procediment més adequat a l'expressió de les essencialitats catalanes».[2] En referir-se al naturalisme, amb l'anotació entre cometes, ho deixa ben clar: «no com escola». Com també Gabriella Gavagnin ens suggereix, utilitza el terme naturalisme per connotar l'essència de la seva originalitat. No es tracta d'una escola literària així a la francesa, sinó d'una actitud poètica determinada que al llarg de la Renaixença s'havia manifestat a les lletres catalanes.[3]

El naturalisme català s'identifica, segons Yxart, amb una mena de retòrica peculiar de la literatura catalana que sense la forma "llampant i ribombant" dels poetes castellans, busca una expressivitat més immediata i eficaç per tal d'evocar les coses d'una manera discreta i precisa. Naturalment vol dir també sinceritat poètica de l'escriptor, que revela els fons de la cultura del seu poble fent viure les imatges que pertanyen a l'imaginari col·lectiu i expressant els sentiments "naturals de raça", és a dir, que reflecteixen l'ànima catalana. Aquesta accepció que Yxart dóna a la paraula naturalisme, ben diferent de l'escola francesa, la desplaça de l'àmbit estètic al terreny de les reivindicacions ètniques i patriòtiques. I, a més, perdura en les lletres catalanes també quan les noves tendències poètiques s'allunyen ja de les teories positivistes. Sobreviu aquest sentiment de "naturalitat" en molts autors modernistes, al costat d'idees originals. El naturalisme de la carta d'Yxart, així com el ruralisme català, correspon més aviat a una mentalitat que no impedeix l'adhesió a les pràctiques literàries més diverses i que no necessàriament s'ha d'associar amb una ideologia conservadora.[4]

Si en Yxart l'exordi del naturalisme es connota des d'un punt de vista de reivindicacions patriòtiques i ètniques, en el cas de Capuana ens concentrem

1. Josep Yxart, «Lletra a N'Albert Savine», dins J. Castellanos (a cura de), *Entorn de la literatura catalana de la Restauració*, Barcelona: Edicions 62-La Caixa («MOLC»), 1980, p. 23.
2. Rosa Cabré, «Josep Yxart: concepte de novel·la», dins Joan Veny & Joan M. Pujals (a cura de), *Actes del setè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona: PAM, 1986, p. 31.
3. G. Gavagnin, «La teoria poètica de Víctor Català», dins *Estudis de llengua i literatura catalanes /XXII, Miscel·lània Jordi Carbonell*, 1, Barcelona: PAM, 1991, p. 233.
4. *Ibid*., p. 233.

sobretot en la propagació d'un dels aspectes possibles d'una escriptura naturalista: el psicologisme. *Giacinta,*[5] com es sabut, va ser considerada el primer intent d'aplicació del model naturalista. Hem de recordar que existeixen dues versions: la primera que va aparèixer el 1879 i la segona que l'autor va refer, frustrat per no haver sabut aplicar en el seu text la "forma" adequada. En relació amb aquests dos episodis, Capuana va dividir-se en dos mètodes, per una banda el de la impersonalitat científica amb el qual només es reconstrueix un cas, per l'altra la moralització d'aquell cas. A les dues versions, als dos mètodes no poden no correspondre dues "Giacinte". Com Madrigani ens suggereix, per la primera *Giacinta* —la qual "si svolge sotto i nostri occhi" i és «analizzata e fissata nelle sue varie fasi»— Capuana «fa buon uso del bisturi dello psicologo»;[6] l'altra *Giacinta*, en canvi, «che vive nel mondo degli altri e deve mettervisi *contro*», se sotmet per part dels lectors i del mateix autor a un judici moral, perdent així el caràcter de l'objectivitat. Es pot dir que és el resultat d'haver trenat «allo studio *en physiologiste* i giudizi *en moraliste*».[7]

Durant una breu estada a Roma, l'any 1875, un amic li conta la història d'una dona. Quan el 1879 surt la novel·la per primera vegada, podem dir que tenia tots els requisits del nou *romanzo naturalistico* a la manera francesa. No

5. Una curiositat. En una carta del 1876 que Yxart adreça al seu cosí Narcís Oller, entre les tantes referències esmentades, n'hi ha una per a l'actriu italiana Giacinta Pezzana. Hi diu: "Dime qué sabes de la Pezzana…". La Pezzana —que el 1877 va fer moltes actuacions a Barcelona i que Yxart va publicar a "La Renaixença" una crítica de la seva Messalina—, definida "petroleuse" pels cronistes, és a dir "incendiària", perquè era d'ànim inquiet, contrària a qualsevol tipus de control, sense cap problema a canviar de domicili i de teatre; s'havia distingit en el teatre sobretot per la seva interpretació del 1879 al Teatro dei Fiorentini de Nàpols de Thérèse Raquin de Émile Zola. Va ser considerada la seva interpretació més cèlebre, i va repetir l'actuació en diversos casos. Justament a ella, Yxart va dedicar una novel·la, inèdita, datada el 12 de juliol de 1875, intitulada *Jacinta P.…* Tant Capuana com Yxart escriuen una novel·la que té com a títol el mateix nom de dona. Ara, si la inspiradora d'Yxart és explícita, el mateix no podem dir de la protagonista femenina de Capuana. Sabem que l'autor italià escriu el text basant-se en un cas real que ha après i que va despertar la seva curiositat. Ara bé, desconeixem el nom de la dona protagonista d'aquell drama humà. No s'ha trobat cap document on aparegui explícita la relació entre Capuana i Giacinta Pezzana, però, essent ella, en aquella època, una de les actrius més conegudes —sobretot en relació a les noves representacions de tipus verista— és impossible que Capuana no sabés qui era. Podem pressuposar que Capuana posés el nom del personatge i l'obra en honor de l'actriu, protegint d'aquesta manera l'anonimat de la protagonista real? A més, Capuana retrobarà la Pezzana després del 1886, que s'unirà a un vell amic seu d'origen sicilià. A partir d'aquí, va viure l'última part de la seva vida amb el garibaldí i republicà catanès Pasqualino Distefano, a Aci Castello, província de Catània. A 70 quilòmetres d'allà, a Mineo, Capuana va néixer i hi tornava sempre que podia. Dubto si Capuana ha pensat o no en l'actriu per intitular així la seva obra, però no puc no pensar en la possibilitat que l'actriu fos una coneguda comuna entre ell i Yxart.
6. C. A. Madrigani, *Capuana e il naturalismo*, Bari: Editori Laterza, 1970, p. 180.
7. *Ibid*. Madrigani insisteix que aquí l'autor, lluny de ser un observador que descriu objectivament un "cas" en totes les seves fases, participa emotivament al "cas". Fent parlar el mateix autor, subratlla la natura rousseauniana d'aquest canvi de perspectiva: «Questa Giacinta è in fondo —come dice l'autore— una "donna che la natura aveva fatta casta" e "che le circostanze della vita avevano reso un'adultera».

és un cas que la novel·la s'obri amb una suggerent dedicació: "A Emilio Zola". En síntesi, *Giacinta* és la història d'un cas patològic: la història d'una dona que porta amb si mateixa un complex de culpa i vergonya que deriva de la violència que va patir quan era una nena. La seva existència es caracteritzarà pel sentiment de la por, del menyspreu i d'una esfera sentimental que no trobarà mai les dimensions de la normalitat. No obstant això, Capuana no insisteix sobre els elements més patològics del cas. Com a positivista i materialista, es va proposar de revelar el secret d'algunes accions, o d'entrar en la "intimitat" del personatge per donar-ne un equivalent artístic que resultés més incisiu i "verídic" en la mesura que es posava l'accent sobre la coherència i el procés racional.[8] Per entendre *Giacinta* i la seva poètica "fisiologica" hem de mirar a la *physiologie générale* de Cloude Bernard, considerada la ciència de l'home per excel·lència, ja que posava l'atenció sobre l'home entès com a fenomen orgànic que segueix les seves lleis de conservació vàlides també per als fenòmens del sistema nerviós. Així mateix, apareix també la idea —allò que Taine definia «un système et non un amas»— que l'home sigui un complex unitari de processos psico-fisiològics regit per lleis racionals com les de la biologia i de les ciències naturals (el mateix Zola definia el seu *Thérèse Raquin* «un gran estudi psicològic i fisiològic»).[9]

Més que mirar al Zola de l'*Assomoir* o de la *Curée*, Capuana es deixa influir pel model de *Thérèse Raquin*. De fet, una de les mancances que trobem en l'obra de Capuana és que no segueix a la lletra l'estudi de Zola sobre els "caràcters" que implicava, inevitablement, l'estudi de la societat. Diu Madrigani: «A Capuana manca quell'unità di ispirazione, che portava Zola a fondere scienza e politica».[10] Des d'un punt de vista narratiu, la novel·la se'ns presenta senzillament com la història d'aquesta dona que, en la seva vida, va actuar d'una manera estranya, tant, que va posar-se en contra de la societat i de la moral. L'autor però, no sap transformar el cas de Giacinta en un cas exemplar que ens pugui revelar elements essencials sobre la societat. Justament per això, roman com cas patològic que revela un valor que s'exhaureix en si mateix, que no pot ser historitzat ni polititzat:

> «l'autore ama il suo personaggio ma […] la sua simpatia è tutta di ordine sentimentale […] questi punti di contatto dell'autore con la sua creatura non sono la spia di una vera analisi della società, non sono l'avvio per la demistificazione di un male diffuso […] poiché Capuana non sottolinea la complicità con cui tutti costringono la donna ad assumere quel comportamento, che sarebbe stato poi l'unico mezzo per scoprire i veri legami fra la protagonista e la *sua* società».[11]

8. *Ibid.*, p. 157. Algunes pàgines abans, Madrigani insisteix sobre la idea de creació artística de Capuana: a través d'una elaboració latent, ha de néixer una creació artística encara més viva i real de la que la va inspirar; el seu realisme no ha de ser una simple reproducció fotogràfica sinó que ha de ser capaç de mostrar tota la força de la creació fantàstica.
9. *Ibid.*, p. 165.
10. *Ibid.*, p. 167.
11. C. A. Madrigani, *Capuana e…, op. cit.* p. 167.

Encara que es parli de tipologies textuals diferents, podem dir que cadascun d'ells, en apropar-se al nou corrent literari, posa l'accent sobre un dels aspectes concrets del naturalisme i dels seus inspiradors. Si Capuana posava l'atenció a les lleis de la fisiologia per a construir els seus personatges, Yxart posava l'atenció sobre les implicacions politicosocials, encara que es tracta «d'una justificació ètnica (basada en "allò que és") i no ideològica (basada en el que es pretén d'assolir)».[12]

La novel·la moderna sota la lupa del crític

La novel·la ocupa un gran espai en la vida crítica d'Yxart, així com ocupa un gran espai en la doble obra de Capuana, sigui com a crític, sigui com a escriptor. Analitzem singularment els punts de vista dels dos intel·lectuals i, en el cas que se'n verifiqui l'oportunitat, traçarem els punts de connexió entre els dos conceptes de novel·la. Novel·la que ambdós reivindicaven com a moderna.

Parlant d'Yxart i de la seva relació amb la novel·la, Rosa Cabré ens fa reflexionar sobre les paraules de Sardà a propòsit d'Yxart: «Encara que la passió d'Yxart fou el teatre […], el conjunt d'articles que dedicà a la novel·la tenen, dins del gruix de la seva obra, un pes específic considerable».[13] Sempre segons l'estudiosa, pel que fa a la formulació de la seva teoria de la novel·la, cal fer referència a una època ben precisa, és a dir des del 1878 al 1888. Un altre aspecte sobre el qual cal fer atenció és la distinció que Yxart feia entre concepte de la novel·la pròpiament dit i el que ell anomena procediment. Per entendre la posició d'Yxart, és necessari tenir com a referents tres noms: Taine, Zola, Balzac. Diu Rosa Cabré: «la meva hipòtesi és que el primer aspecte [sobre concepte de la novel·la] entronca bàsicament amb Taine, mentre que el segon [procediment] es recolza en les tècniques de Zola com les més perfeccionades per a l'estudi de l'home i la societat, segons la directiu iniciada en la novel·la de Balzac».[14]

Yxart va llegir Taine durant els anys 76-77 i, com a testimoni d'una atenta lectura, tenim com a llegat un text amb anotacions sobre la *Philosophie de l'Art*. En una carta que escriu al seu cosí Oller fa referència a aquelles anotacions; sobre les últimes lectures que li havien semblat interessants en els darrers temps, diu: «leí […] una filosofía del arte de un positivista francés; la extracté i un día la leeremos».[15] I més endavant, referint-se al cànon estètic exposat en l'obra del filòsof, afegeix: «Es obra que debes conocer como la última palabra de la estética moderna. Clara, sucinta, elegantemente escrita, despide rayos muy luminosos […]». De Taine aprecia l'estètica, però encara no aconsegueix fer propi el materialisme que en professa. Sempre en la mateixa carta abans

12. J. Yxart, «Nota sobre l'edició», dins J. Castellanos (a cura de), *Entorn de la literatura catalana de la restauració*, Barcelona: Ed. 62, 1980, p.13.
13. Rosa Cabré, «Josep Yxart: concepte…», *op. cit.*, p. 31.
14. *Ibid.*, p. 35.
15. J. Yxart, «Balance 1876», dins *Escrits autobiogràfics, 1872-1889*, a cura de R. Cabré, Lleida: Punctum / Grup d'estudi de la literatura del vuit-cents («El Vuit-cents», 1), 2007, p. 137.

esmentada, continua la frase que acabem de citar amb «[…] pero el foco de aquella luz es mierda. Materia y lo que hay en la materia!».[16] En aquesta fase de la seva formació intel·lectual mirava cap a teòrics idealistes com Carlos Blanch, Mme. d'Staël, Dupanloup; és a dir, es presentava com a partidari del romanticisme i idealisme amb algunes concessions al naturalisme. El racionalisme practicat per Yxart no trigaria massa a entrar en conflicte amb els apriorismes idealistes d'aquells autors.[17] Conflicte que va superar amb la mateixa obra que, en algun sentit, els va engendrar: La *Philosophie de l'art*. El punt exacte que li permet superar el conflicte subjau en l'idealisme positivista de Taine, en el qual convergeixen la seva teoria literària idealista i el seu mètode de coneixement racionalista. Taine li havia mostrat que existien dues maneres d'entendre la idealització de la naturalesa i ell, en contraposició a la via que la considera en relació amb un ideal que no té correspondència en la realitat, va proposar el seu enteniment en relació amb l'elevació d'una realitat individual que s'adreça cap a una idea més general, però sempre real.[18] A partir de les consideracions que va apuntar sobre les teories estètiques de Taine, es va fixar particularment en tres aspectes que l'art havia d'observar: «imitar la apariencia sensible, reproducir en ella las relaciones de las partes, hacer dominar en ella un carácter esencial, que sea […] dominador en la obra, si en la realidad es *dominante*».[19]

Hi ha aspectes que Rosa Cabré considera essencials a l'hora d'establir el concepte de novel·la d'Yxart (que moltes vegades correspon al seu ideal d'art). Segons el primer punt, l'obra d'art no té valor per si mateixa. I aquí ens trobem davant al rebuig de l'ideal de la reproducció fotogràfica i asèptica que proposava el naturalisme. Pel que fa al segon, es fa referència al concepte de versemblança que pren i desenvolupa a partir de la lectura de Mme. d'Staël. A propòsit d'això, segons el crític, la reproducció artística d'un fet real no és garantia d'esperit realista. Parlant dels autors contemporanis, diu a Oller:

> temerosos […] de incurrir en la inverosimilitud, quieren siempre que las cosas pasen como *en la vida*, lo qual a veces es el colmo de lo inverosímil en arte, aunque parezca paradójico, pues en la vida basta que un hecho sea para quedar justificado, y en arte se ha de justificar, puesto que todo depende del artista, y a veces una solución naturalísima en la realitad, tanto, que se ha dado en ella, parecería en una obra escasés de ingenio, o modo de excusar su carencia.[20]

La vida es justifica en si mateixa, la novel·la s'ha de justificar mitjançant la lògica pròpia dels fets reals. És en relació a aquest concepte que justifica algunes tries artístiques com per exemple, en molts casos, les d'Oller. Diu Yxart en la crítica a *La Febre d'Or* de Narcís Oller: «[…] l'autor usa son acostumat proce-

16. *Ibid.*, p. 138.
17. Rosa Cabré, «Josep Yxart: concepte…», *op. cit.*, p.38.
18. *Ibid.*, p. 39.
19. *Ibid.*
20. J. Yxart, «Narciso Oller», dins R. Cabré (a cura de), *Obra completa de Josep Yxart. El año Pasado* (1886-1888), Barcelona: Proa, 1995, p. 260.

diment d'atendre sempre a una verosimilitud comú, disposant-lo, preparant-lo i movent-lo fins a l'últim sense saltar ni obligar l'amagada i muda lògica dels fets reals».[21] Sempre a propòsit d'Oller, Yxart fa observar com l'escriptor es diferencia d'altres autors per la seva facultat «de evocar de un modo inmediato y positivo las sensaciones que produce el natural». El veritable artista, segons ell, és qui és capaç de filtrar la naturalesa a través de la mirada artística i oferir-ne la veritable essència, l'escriptura no ha de ser una simple còpia d'allò que s'escriu.[22] El crític nota com Oller, a partir de fets i personatges reals, sap recrear-los amb l'ús de la seva imaginació. El producte dels seus escrits no deforma els fets, al contrari, la càrrega de versemblança que hi aporta, li dóna color. Així mateix, a banda dels límits lingüístics —troba els seus diàlegs prou artificiosos—, considera *Rosada d'estiu* de Vidal de Valenciano un bon exemple de novel·la perquè es presenta com un compromís entre la representació del real, amb exactitud, i la poeticitat. Un dels aspectes determinants és el fet de voler anar més enllà de la còpia exacta de la realitat. La tercera reflexió que feia en relació a Taine es referia al *caràcter esencial* que ha de dominar l'obra com a reflex del caràcter dominant que el novel·lista ha descobert a la realitat.

Tot això desplaçarà del pensament d'Yxart la convicció que bellesa, bondat i veritat s'equivalien i eren els fins últims de tota obra literària. Es fa evident l'assimilació del positivisme de Taine en el fet que comença a considerar el valor estètic de l'obra sense que el condicionin els seus valors morals, encara que puguin ser portaveus d'una realitat bella i sana. Yxart afirma, a propòsit de *L'hereu Noradell* de Bosch, que perquè una novel·la ho sigui, no és suficient que les parts descriptives siguin brillants o que hi hagi un sentiment moral just: «es forzoso componerlas, distribuirlas de modo que formen la obra, y sobre todo, más particularmente, es forzoso exhibir y estudiar precisamente aquello mismo que el autor ha pretendido investigar y describir».[23] Les finalitats que la novel·la ha de tenir per a Yxart, així ho afirma a *La Febre d'Or,* són dues*:* «1) com a *valor artístic* i 2) com a *estudi social*, és a dir per la seva bellesa i la seva veritat».[24] Rebutjant la completa indiferència de l'autor davant de la seva obra, Yxart sosté que hi ha d'haver un punt de trobada entre interior (imaginació i sensibilitat, característiques pròpies de l'artista) i exterior (observació de la realitat que envolta l'artista). És aquesta l'única manera perquè l'escriptor esdevingui novel·lista com pertoca: «al mateix temps que expressa veritat, el novel·lista crea bellesa, fa art, fa poesia».[25] Encara que les anotacions relatives a la segona part del text de Taine s'hagin perdut, és evident que Yxart havia fet pròpies també aquelles enunciacions; «le milieu» (geografia, clima); «la race»

21. J. Yxart, «La febre d'or por Narciso Oller (conclusión)», *Los lunes del imparcial*, 13-III-1893.
22. J. Yxart, «Prosistas catalanes contemporàneos», dins R. Cabré (a cura de), *Obra completa de Josep Yxart. El año Pasado* (1886-1888), Barcelona: Proa, 1995, p. 434.
23. J. Yxart, «L'Hereu Noradell, de C. Bosch de la Trinxeria», dins E. Cassany (a cura de), *Novel·listes i narradors,* Barcelona: Curial, 1991, p. 13.
24. Rosa Cabré, «Josep Yxart: concepte de…», *op. cit.*, p. 43.
25. *Ibid.*, p. 45.

(estat físic de l'home: el seu cos en relació al procès d'evolució biològica); «le moment» (el moment històric en què viu l'intel·lectual).[26] De la síntesi d'aquests tres criteris, Yxart en dedueix la predisposició especial dels novel·listes catalans per la novel·la realista moderna i veu en aquelles que defineix com a "literatures regionals" el principi vivificador de totes les manifestacions literàries estatals en relació amb l'expressió espontània del seu caràcter autòcton.[27] A part de la influència de Taine, que Yxart, en una carta al seu cosí Narcís Oller, defineix com «el primer artista de la palabra»,[28] hem de considerar també la influència d'un altre intel·lectual francès: Émile Zola. De l'escriptor francès, Yxart destaca «su fuerza plástica», «su talento de observación, que revela en él un verdadero genio en su género».[29] Seguint les directrius de Zola, reflexiona sobretot sobre algunes de les qüestions exposades en el pròleg de *Thérèse Raquin* (1868) i en *Le Roman expérimental* (1879), com també en el fet que l'autor ha de ser observador i experimentador alhora, que haurà de demostrar capacitat tant en l'observació del real com en el moment de redactar el relat. I aquesta experimentació fa referència a la interacció de les lleis de l'herència i del medi. Són elements que Yxart prefereix usar com a "condicionants" i no com a "determinants", vist que entén l'home més a la manera de Taine, com un caràcter, i no pas a la manera de Zola, segons el qual només seria fisiologia. Diu Yxart en la crítica a *L'Hereu Noradell*: «La narración, la descripción y el análisis son además procedimientos que permiten seguir más de cerca a la verdad»;[30] per a ell, com també per a Zola, la novel·la ha de traduir sempre en termes literaris el procés de transformació dels personatges en relació amb les circumstàncies en què es mouen i sota la influència de la lògica del temperament.[31] Un procediment molt eficaç, segons el crític català, és el que respecta en el procés artístic la dialèctica dicotòmica exterior-interior, propulsada per Zola i, abans, per Balzac que, filtrada amb precisió per l'esperit de l'artista, ens acosta el més possible al concepte de la veritat. Com Rosa Cabré ens fa notar, en el text de *El Arte Escénico en España*, el mateix Yxart afirma: «las obras realmente modernas no son más que la aplicación de la teoría naturalista tal como formuló Taine en su estudio sobre Balzac […] y tal como la expuso Zola en su *Naturalismo en el teatro*».[32] En definitiva, segons l'anàlisi de l'estudiosa, pel que fa al concepte de novel·la Yxart pren com a model Taine, mentre pel que fa al procediment mira a les tècniques de Zola com les més adients per a l'estudi de l'home i la societat, segons la directriu iniciada en la novel·la de Balzac.[33]

26. Segons Rosa Cabré, el 1878, Yxart ja havia assimilat aquests criteris i els aplicà al seu assaig *Lo teatre català*. *Ibid*., p. 46.
27. *Ibid*.
28. J. Yxart, «Balance…», *op. cit.*, p. 138.
29. Carta d'Yxart a Oller (Tarragona 2-V-1877), Ms NO-1-2075, Institut Municipal d'Història de Barcelona. Dins Rosa Cabré, «Josep Yxart: concepte de…», *op. cit.* p.50.
30. J. Yxart, «L'Hereu…», *op. cit.*, p. 12.
31. Rosa Cabré, «Josep Yxart: concepte de…», *op. cit.*, p. 52.
32. J. Yxart, *El Arte Escénico en España*, Barcelona, 1894-1896, I, p. 243.
33. Rosa Cabré, «Josep Yxart: concepte de…», *op. cit.*, p. 35.

El Balzac d'Yxart és aquell mateix Balzac que Capuana en la ressenya de l'obra verguiana *I Malavoglia*, apareguda en el *Fanfulla della domenica* el 1881, defineix «il gran padre del romanzo moderno».[34] Després de l'afirmació sobre l'autor francès, continua reflexionant que conceptes com "naturalisme" o "documents humans" no són pas de Zola i que si es coneix la *Comédie humaine*, això se sap. Autors com Zola, Flaubert, De Goncourt no han fet res més que perfeccionar aquelles parts de la forma de la novel·la que en Balzac s'havien quedat en un estat d'imperfecció. Llegint tot l'article que Capuana dedica a Verga, podem trobar teoritzacions fonamentals que el crític i escriptor italià elabora sobre el concepte de novel·la. Sens dubte, continua dient, l'element científic s'infiltra en la novel·la moderna i en modifica els caràcters, però on és la veritable novetat? «Il positivismo, il naturalismo esercitano una vera e radicale influenza nel romanzo contemporaneo, ma soltanto nella forma e tal influenza si traduce nella perfetta impersonalità di quest'opera d'arte». Una obra d'art es pot apropar a la cientificitat només a la seva manera, segons la seva natura d'obra d'art. Si la novel·la es basa només en la fisiologia, patologia o psicologia no en trauríem grans avantatges.[35] La desaparició de l'autor, propugnada pels naturalistes, en Balzac apareix de forma fragmentada: «Egli si mescola ogni po' all'azione, spiega, descrive, torna addietro, fa delle lunghe divagazioni prima di lasciar i suoi personaggi a dibattersi soli soli colle loro passioni, col loro carattere, colle potenti influenze del lor tempo e dei luoghi».[36] I tota «l'onnipotenza del suo genio» es mostra just quan les seves criatures es queden soles amb els seus instints, abandonades a la seva tràgica fatalitat. En canvi, els seus successors —és a dir Zola, Flaubert, De Goncourt— no hi intervenen mai i deixen que l'obra es faci sola i no que siguin ells a fer-la.

Per Capuana «*I Malavoglia* si rannodano agli ultimissimi anelli di questa catena dell'arte. L'evoluzione del Verga è completa. Egli è uscito dalla vaporosità della sua prima maniera e si è afferrato alla realtà, solidamente».[37] Amb aquesta obra s'arriba a un punt tal d'impersonalitat, ideal per a l'obra moderna, que ni el mateix Zola havia aconseguit. «C'è voluto, senza dubbio, un'immensa dose di coraggio, per rinunziare così arditamente ad ogni più piccolo artificio, ad ogni minimo orpello rettorico e in faccia a questa nostra Italia che la rettorica allaga nelle arti, nella politica, nella religione, dappertutto»,[38] i no menys talent ha estat necessari per transformar aquelles criatures que "com musclos" apareixen enganxades als negres esculls de Trezza. «Un romanzo come questo non si riassume. È un congegno di piccoli particolari, allo stesso modo della vita, organicamente innestati insieme».[39] La cosa important no és el vulgar

34. L. Capuana, «Recensione a *I Malavoglia», Fanfulla della domenica,* 1881.
35. Aquí podem veure una evolució en el pensament de Capuana respecte a la primera versió de *Giacinta*.
36. *Ibid.*
37. *Ibid.*
38. *Ibid.*
39. *Ibid.*

"saber com acaba", sinó «un interesse concentrato che vi prende a poco a poco, con un'emozione di tristezza dinanzi a tanta miseria, dinanzi a quella lotta per la vita, qui osservata nel suo primo stadio quasi animale».[40] *I Malavoglia* segurament no és el treball perfecte, el mateix autor n'és conscient, però és innegable tota l'originalitat que en resulta, i que es concentra, primer de tot, en el seu subjecte i en el seu «metodo impersonale portato fino alle sue estreme conseguenze».[41]

Aquesta ressenya resumeix la idea de novel·la que Capuana va anar enllestint al llarg de la seva carrera com a crític i com a escriptor. El que ell havia teoritzat com a escriptor i intentat posar a la pràctica sense èxit arriba amb l'obra de Verga. Si volem, és una mica el que passa amb Yxart i Narcís Oller. A poc a poc, les teoritzacions sobre la novel·la del crític català es van aplicant mitjançant l'escriptura d'Oller. Escriu Yxart en el seu text *Prosistas catalanes contemporaneos*: «Con Oller entró en la novel·la catalana, y estoy por decir toda nuestra literatura, la clase más culta de nuestra sociedad, subiendo la escalera de honor introducida por el realismo moderno».[42] Si Verga, segons ens diu Capuana, amb el seu talent va saber «rendere vive quelle povere creature di pescatori, quegli uomini elementari»;[43] de la mateixa manera, segons Yxart, Oller va saber recrear en les seves obres «caràcteres vivos, de los cuales algunos, […] nacieron con robustíssima vida, independiente y distinta».[44] Segons el dos —Capuana i Yxart— aquells escriptors, és a dir, Verga i Oller, trobant la fórmula justa per la nova novel·la, en alguns aspectes, havien sabut anar més enllà de la lliçó francesa,[45] havien sabut posar en la pràctica el que, ells, durant anys havien teoritzat.

Abans de dur a terme la teorització de l'art modern mitjançant l'obra del seu amic Verga, també Capuana, com Yxart, va reflexionar abastament sobre les teories estètiques de Taine i sobre les propostes metodològiques de Zola. En un primer moment, tant del filòsof com de l'escriptor, va prendre només els aspectes més científics i va excloure tota la part —determinant el canvi d'enfocament— relacionada amb les propostes de natura política o històrica. Diu Madrigani en relació amb això: «la conoscenza del pensiero di Taine, e in generale del positivismo, avevano facilitato l'adesione alle teorie zoliane, delle quali non a caso Capuana predilige solo i temi scientifici, mentre sorvola su ogni proposta di natura politica o storica».[46] I ho demostra

40. *Ibid.*
41. *Ibid.*
42. J. Yxart, «Prosistas catalanes…», *op. cit.*, p. 434.
43. L. Capuana, «Recensione a…», *op. cit.*
44. J. Yxart, «Prosistas catalanes…», *op. cit.*, p.436.
45. «Non ho mai visto così nettamente posata dallo stesso Zola e così felicemente risoluta la questione del naturalismo, o realismo che dir si voglia, ma che tu nettamente definisci il portato scientifico, positivo nella forma del romanzo, la perfetta impersonalità dell'opera d'arte», L. Capuana, «Recensione a…», *op. cit.* «Y puesto que de pasiones hablo, he de añadir que tampoco es Oller como los novelistas franceses, pesimísta y tétrico, ni inclinado a casos patológicos o nosológicos», J. Yxart, «Prosistas catalanes…», *op. cit.*, p. 437.
46. C. A. Madrigani, *Capuana e…. op. cit.*, p. 150.

en l'escriptura de la seva primera novel·la *Giacinta*, en la qual l'anàlisi de la psicologia de la protagonista s'acompleix amb una obra de recerca interior al personatge que no suposava l'acció modificadora del *milieu* en el qual s'inseria. Així mateix, en l'anàlisi crítica de les novel·les de Zola, havia posat en segon pla la problemàtica històrica i social present en elles. És només després, amb l'aplicació verguiana, que accepta el discurs i arriba a dir, a propòsit de la seva escriptura, que aquells personatges tan representatius que no són només de Sicília, sinó d'una zona ben precisa com era «la regione che sta […] fra Monte Lauro e Mineo», estan condicionats pel territori que els ha engendrats: «i loro sentimenti, le loro idee sono il necessario prodotto del clima, della conformazione del suolo, degli aspetti della natura, degli usi, delle tradizioni che costituiscono col loro insieme il carattere particolare di quell'antica regione greco-sicula».[47]

En definitiva, podríem dir que ambdós fan seva i reformulen la lliçó tant de Taine com de Zola. La mirada cap a les noves teories franceses contribueix a eliminar el provincialisme de l'art en els seus països, ambdós veuen en la novel·la una possibilitat de modernitat vist que la poesia, en la majoria dels casos, no era res més que retòrica buida. Ara bé, tots dos estudien i analitzen la fórmula més convenient per a la "novel·la moderna" rebutjant el realisme *tout court*, un realisme que es quedava en la superfície i no penetrava en la matèria. A més a més, mitjançant la seva obra de crítics militants, i a través dels diaris, intenten fer conèixer aquestes noves idees al gran públic (de les quals reconeixen com a forma perfecta de la seva expressió les obres de Verga i Oller) encara que, s'ha de dir, la seva concepció de l'art ateny a un univers essencialment aristocràtic.[48]

El nou teatre i l'abandonament de la retòrica

Un altre aspecte sobre el qual caldria reflexionar és la importància que el teatre va tenir per a Capuana i Yxart. Per al segon com a crític i per al primer, com a crític en la seva joventut i, més tard, com a autor.

Joan Sardà, al text *Estudio Necrològico*, hi diu:

> La pasión de Yxart fue el teatro, el teatro de declamación. Su vocación literaria a la vez que su instinto de culta sociabilitat sentíase a gusto en el reducido espacio de un coliseo, a la luz artificial del gas, entre una moltitud respetuosa y atenta, fijos los ojos y el pensamiento entero en aquel antro misterioso que allá en el fondo del proscenio se abre. En aquel antro se mueve y gira un mundo hecho de tablas y tela pintarrajeada, mundo en el cual todo es mentira —lo que se hace, lo que se dice, lo que se siente, amores, odios, la vida, la muerte— pero que, sin embargo, por

47. L. Capuana, *Studii sulla letteratura contemporanea*, I serie (saggi critici), Milano: Brigola, 1880, p.123.
48. Diu Capuana: «l'arte, checché se ne voglia dire, è roba assolutamente aristocratica», F. De Sanctis, *Zola e «L'Assomoir»*, dins L. Russo (a cura de), *Saggi Critici*, vol. III, Bari: Laterza, 1957, p. 332.

> insondable misterio, alienta tan poderosamente en la vida del Arte, que parece más real y tangible que la de las tablas que acá palpamos.[49]

Un altre testimoniatge sobre el gran amor que el crític nodria pel teatre ens la dóna ell mateix. En un dels seus textos recollits entre els escrits autobiogràfics, parlant de la passió literària que unia el seu cosí Narcís Oller i ell, hi comenta:

> Pero donde no tenia límites nuestro entusiasmo, nuestro delirio artístico, era en el teatro, siendo nuestro mayor placer asistir a una primera representación, u oír los grandes actores italianos que pasaban por Barcelona. El arte de la declamación nos embriagaba, producía en nosotros horas enteras de frenesí y locura y profesábamos teorias completamente distintas de nuestros compatriotas sobre la verdadera manera de representar; rechazando como falso e insoportable el tono declamatorio de la mayoria de los actores españoles, aún de los más eminentes, que con escandalo público proclamábamos *bárbaros*, y admirando con ferviente culto la declamación de los italianos Rossi, Pascuali, Pezzana, Maieroni, modelos de senzillez, de naturalidad, y poseedores del *quid divinum* de conmover y arrebatar con una simple exclamación y de detallar el papel más secundario con inapreciables rasgos de talento y observación.[50]

Aquest fragment resumeix molt bé la idea de teatre que Yxart va formular durant els anys i que li va fer de guia en els seus escrits crítics dedicats al teatre. Sobretot en *El arte escénico en España* i *Lo teatre català*, amb el qual va guanyar els Jocs Florals el 1879, trobem una anàlisi atenta del que atenyia el teatre durant aquella època.[51] Hi trobem l'estil recitatiu i les formes d'actuació d'aleshores, el refús de les pràctiques recitatives romàntiques de moda en el seu temps, la promoció d'un cànon de versemblança, una defensa de la "naturalitat" davant la falsa i exagerada emotivitat de la majoria dels textos escenificats a la seva època i també el rebuig dels recursos que carreguen el pes narratiu en l'acció sense atendre el dibuix dels caràcters o l'anàlisi dels comportaments humans.[52]

A l'assaig historicocrític *Lo teatre català*, Yxart traça la relació entre el caràcter català expressat amb una temàtica realista i l'ús de la llengua autòctona, tal com reclamava Milà. Pel que fa a la teoria de la raça, del medi i del moment històric de Taine, donarà al terme «caràcter català» un significat

49. J. Sardà, «José Yxart. Estudio necrològico», *XX-XII-1897,* impr. J. Thomàs, Barcelona 1898*,* dins *Obras escogidas. Serie castellana*, Barcelona, 1914, II, p. 34.
50. J. Yxart, *Escrits autobiogràfics,1872-1889*, *op. cit.*, p. 50-51.
51. La passió pel teatre va ser una costant en la seva vida. Aquesta dedicació pel teatre el va empènyer a concebre i actuar un projecte que hauria realitzat en dos temps: a l'inici de la seva carrera de crític, el 1879, amb *Teatre català,* que es va convertir en punt de referència del teatre català d'aquella època, i dotze anys més tard, amb l'ambiciós projecte d'una història d'*El Teatro en España,* que va produir la realització de dos volums dedicats al teatre en castellà del segle XIX. R. Cabré, «Josep Yxart i el teatre, passió i raó» dins R. Cabré & J. M. Domingo (a cura de), *C'est ça le théâtre! Josep Yxart i el teatre del seu temps,* Lleida: Punctum / Grup d'estudi de la literatura del vuit-cents («El Vuit-cents», 3), 2010, p. 41-42.
52. F. J. Corbella, «Josep Yxart i els inicis de la crítica teatral i cultural moderna», http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145412/248158.

menys nostàlgic i més realista. Amplià el marc d'observació de l'escriptor, al mateix esdevenir de la vida humana i, alhora, prepararà el terreny per a l'adopció, del procediment narratiu formulat per Zola.[53]

Entre les seves ressenyes teatrals podem recordar la dedicada a Frederic Soler el 1887. Sigui en l'anàlisi de *Sota terra* com també en la de *La ratlla la dreta,* posa en relleu la falta de versemblança, encara que consideri Soler, potencialment, un bon dramaturg. *Pitarra,* pseudònim del dramaturg, que s'havia distingit per ser un dels primers que ridiculitzaven el romanticisme històric típic de l'àmbit jocfloralista, i dramaturg de gran imaginació, acaba atrapat en les malles del melodrama, renunciant així, segons el punt de vista del crític, al veritable drama. És el risc que es corre si no es posa atenció, a l'hora d'enllestir un drama, al lligam existent entre les accions i les causes que les determinen. Si no es fa, esdevenen fets aïllats que només troben espai en un context melodramàtic. Una altra crítica teatral de gran importància és sens dubte la que dedica a Angel Guimerà, sobretot perquè —a part de la lúcida anàlisi sobre l'obra teatral de Guimerà— introdueix caràcters fonamentals, determinants en una obra teatral: no només un bon text contribueix a crear una gran obra teatral, sinó que és el conjunt del tot, escenografia inclosa; i l'atribució d'un paper determinant, a l'hora de "fer" l'obra teatral, d'un tercer element a banda de l'autor i els actors: el públic.[54] A tal propòsit, indicativa serà la citació de Novelli que afegeix al text: «l'obra dramatica, l'exit dramatic […] los fa 'l publich».[55] Concepte que reprèn també en la crítica a Calvo i Vico, en la qual, posant en evidència la falta de tot aquell procés d'abstracció, en total solitud, que es fa quan es llegeix una novel·la, diu que pel que fa al teatre el públic en condiciona l'enteniment. L'espectador, afirma, «no es una pila eléctrica aislada […]; es una de tantas pilas sujetas a una corriente común».[56] Tornant a Guimerà, li reconeix la força poètica i la imaginació, però, també en aquest cas, encara som lluny de la idea de teatre que, segons Yxart, s'adeia al gust modern. A més a més, aquest fet empitjorava la situació quan, en alguns casos, els actors contribuïen negativament amb la representació d'una obra teatral, mostrant-se propensos a alimentar una pràctica declamatòria romàntica i obsoleta. És el cas de Calvo i Vico que, lluny de la sensibilitat dels italians[57] —«modelos de senzillez, de naturalidad, y poseedores del *quid divinum* de conmover y arrebatar con una simple exclamación»[58]— es presenten com a

53. Rosa Cabré, «Josep Yxart: concepte de…», *op. cit.,* p.89.
54. Aquest punt de vista el compartia amb Capuana, ell també s'indignava quan deia «veggo il nostro pubblico applaudire in grazia del concetto, e spesso in grazia della retorica un lavoro sbagliato», L. Capuana, *Il teatro italiano contemporaneo. Saggi critici*, Palermo: Ed. Luigi Pedone Lauriel, 1872, p. XII.
55. J. Yxart, «Angel Guimerà», dins *Obres catalanes de Joseph Yxart,* a cura de Narcís Oller, versió electrònica consultada a http://www.catalanday.cat/ca/textos-catalans/item/angel-guimera.
56. J. Yxart, «Calvo y Vico. Comentario y glosa», dins dins R. Cabré (a cura de), *Obra completa de Josep Yxart. El año Pasado* (1886-1888), Barcelona: Proa, 1995, p. 555.
57. Es referia a Rossi, Pascuali, Pezzana, Maieroni.
58. J. Yxart, *Escrits…, op. cit.,* p. 50-51.

exemple d'interpretació dolenta que es perd en l'exageració dels gestos i de l'entonació. Per a Yxart, si continuen amb aquesta manera de fer errada és perquè el públic, i amb ell aquella "societat decrèpita", fomenta la seva acció. En definitiva, Yxart buscava en el teatre el que buscava en qualsevol altra representació artística —literatura, música, pintura, etc.—, és a dir: el just equilibri que no es deixés enterbolir per les romanalles de romanticisme i un nou sentiment realista tant poc entès.

Per una altra banda, l'activitat de Capuana com a crític teatral comença aproximadament una decàda abans que la d'Yxart. L'autor sicilià s'encetà justament en el món intel·lectual com a crític teatral durant els anys 64-68 del segle XIX. Per seguir la carrera de crític, va deixar Mineo i es va traslladar a Florència l'any 64, un any abans que la ciutat esdevingués la capital d'Itàlia. La tradició cultural de la ciutat toscana i la nova situació política van convertir-la en un dels centres urbans amb la més alta concentració cultural del moment. Capuana col·labora amb *La Rivista italica* i després amb *La Nazione* com a crític de teatre. Capuana, que des de ben aviat va ser considerat un crític brillant i polèmic, l'any 1868 va tornar a Sicília i es va allunyar de la crítica teatral. Tot i això va continuar teoritzant sobre allò que, segons ell, era la seva idea del teatre:

> lontano dall'agone giornalistico, corroborate le sue ragioni teoriche da una serie di letture decisive per la sua formazione (da Hegel a De Sanctis a De Meis), Capuana torna a interrogarsi sul teatro contemporaneo e sulla validità della propria azione militante. Ne nasce il convincimento che il quadro composto a caldo mantenga una sua validità generale, quantomeno per la sua qualità di «documento di storia»: pensa pertanto di farne un libro, che sarà poi stampato nel 1872 dal libraio editore palermitano Luigi Pedone-Lauriel.[59]

El llibre en qüestió és *Il teatro italiano contemporaneo,* i el mateix Capuana fa un recorregut de la seva experiència com a crític teatral. Posteriorment, amb el títol *Cronache e scritti teatrali sparsi*, l'autor recull tots els articles que havia descartat durant la selecció dels articles escrits a Florència. De la mateixa manera que Yxart criticava negativament alguns autors i actors, i també el públic com a part de la relació amb l'obra teatral, alhora que convidava a mirar cap a Itàlia, en Capuana trobem la idea del fracàs. Una idea que apareix al pròleg de *Il teatro italiano contemporaneo*: «Giorno per giorno, ora per ora, ho veduto cadere un sassolino del bello edificio che l'imaginazione aveva messo su con tanto impegno ed amore, sul frontone del quale aveva scritto a caratteri d'oro RISORGIMENTO DEL TEATRO ITALIANO; ed al punto in cui sono, non ne rimane più che qualche rudere, tanto per ricordare che una volta l'edificio c'era».[60]

La molt poca notorietat dels autors esmentats dins del recull és en si mateixa «una base di accertamento di eloquente pregnanza empirica: l'im-

59. P. Maccari, «Prima di Pirandello. Il teatro del secondo Ottocento nelle "Cronache teatrali" di Luigi Capuana», *Alias, Il manifesto*, núm. 7, 13-II-2010.
60. L. Capuana, *Il teatro italiano…*, *op. cit.*, p. XVI.

pressione cimiteriale che produce l'indice dei nomi va infatti di pari passo con il lucido pessimismo che Capuana esprime a chiare lettere nell'introduzione».[61] Què havia intentat dir Capuana que no havia sabut escoltar la seva societat cultural? Ja des dels primers articles com a crític, encara que molt jove, sense molta experiència i amb una teorització del teatre encara per construir, intueix l'endarreriment del teatre italià de la seva època: «il teatro italiano si trova oggi nelle precise condizioni del teatro francese del 1653, e convien confessare che dugento quattordici anni di differenza voglion dire qualcosa».[62] Capuana posa en relleu tots els mal funcionaments de gestió i l'endarreriment del material ofert durant les representacions. En cas extrem, diu Capuana en el mateix article, «ci contenteremo di pagare Augier, Sardou, Dumas figlio, Barrière, ec. ec.».[63] En poques paraules, pagar els francesos «piuttosto che spendere i nostri guadagni in commedie italiane che non valgono nulla e non hanno altro merito che d'essere italiane».[64] Arribem així a un dels punts fonamentals: Capuana mostra el seu rebuig envers un teatre complaent i nacional que roman encasellat en el drama històric, ja antiquat per al seu temps, en el qual, més que relleu a l'obra d'art en si mateixa, mirava sobretot, o només, a l'aspecte commemoratiu.

En aquest cas, trobem connexió amb el discurs d'Yxart al voltant del deure assolit per una institució com els Jocs Florals. Recordem a tal propòsit el discurs del crític català que recorda que el patriotisme no és indicador de qualitat. Emblemàtica és la crítica que fa d'algunes obres com per exemple el cas de *L'esquirol i la tortuga*, d'Ernest Soler de les Casas, que defineix «una poesía literariamente inaceptable».[65] Segons Yxart, una obra, abans de tot, ha de ser una creació artística a tots els efectes, respectant els cànons de l'art, i no només perquè sigui reivindicativa serà una bona obra d'art. Ens trobem —encara que amb uns anys de diferència— en perfecta sintonia amb el discurs de Capuana que considera el drama històric com a superat, com una forma d'art ja descartada, «non dal capriccio irragionevole del gusto di moda, ma da una legge necessaria, ineluttabile che trovasi racchiusa nell'intima essenza del pensiero umano agente come Arte».[66] Continua dient una mica més endavant en el mateix text: «in teatro io ci vo unicamente per sentire un'opera d'arte, e voglio questa, non altro».[67] En la idea dels dos intel·lectuals ens sembla veure la lliçó de Taine quan, a propòsit de l'estètica, deia: «la nôtre est moderne et diffère de l'ancienne en ce qu'elle est historique et non dogmatique, c'est-à-dire en ce qu'elle n'impose pas de préceptes, mais qu'elle constate de lois».[68]

61. P. Maccari, «Prima di Pirandello…», *op. cit.*
62. L. Capuana, *Il teatro italiano…*, *op. cit.*, p. VIII.
63. *Ibid.*, p. X.
64. *Ibid.*
65. J. Yxart, «La decadencia de los Juegos Florales», *Anuari Verdaguer*, núm. 8, 1993-1994, p. 255-294, http://www.raco.cat/index.php/AnuariVerdaguer/article/view/67660/86105.
66. L. Capuana, *Il teatro italiano…, op. cit.*, p. XI.
67. *Ibid.*, p. XII.
68. H. Taine, *Philosophie de l'art*, Genève: Slatkine, 1980, p. 12.

E les «lois» esmentades pel filòsof francès són les que caracteritzen «la méthode modern».[69]

Tant Capuana com Yxart viuran —encara que, pel que fa la formació personal, amb alguns anys de diferència— un moment de canvi determinant per a la seva funció d'intel·lectuals. Es veuran obligats a canalitzar la seva formació intel·lectual, precedentment adquirida, amb els nous corrents culturals que s'imposen a partir de la meitat del segle XIX. D'un món romàntico-idealista, amb totes les implicacions morals i estètiques, s'abocaran cap al nou procediment naturalista i n'esdevindran els primers precursors en els seus respectius països. És evident que el passatge no serà ni immediat ni complet. La seva activitat de mediació entre el vell i el nou es traduirà en una mena de síntesi[70] entre les dues sèries de principis que prepararà el terreny per rebre els nous ensenyaments. La falta de sincronia dels dos intel·lectuals, sobretot en relació amb els escrits de crítica teatral és sobretot temporal. Quan, per exemple, Yxart indicava "els italians" com a bon exemple de dramatúrgia ja som a la dècada següent respecte a quan Capuana, en els seus 17 escrits crítics, es queixa de la situació teatral italiana. Alguns anys de diferència, però una crítica molt semblant. Una crítica que, quan arriba a la seva fase de maduresa, decideix posar com a fulcre del seu mètode d'investigació el "natural" i els canvis de vista que això comporta. Les crítiques no van faltar en ambdós casos però, en certa manera, aquest era el risc que comportava ser el primer.

69. Ens diu Taine: «la méthode modern que je tâche de suivre, et qui commence à s'introduire dans toutes les sciences morales, consiste à considérer les oeuvres humaines, et en particulier les oeuvres d'art, comme des faits et des produits dont il faut marquer les caractères et chercher les causes; rien de plus», *ibid.*, p. 12.
70. A propòsit del catalanisme, R. Cabré diu «Si l'actitud d'Yxart no és entesa pels seus companys de tertúlia ¿És perquè ell té un concepte diferent de catalanisme. Un concepte en el qual s'integren elements vinculables d'una manera clara als sectors ideològicament més avançats de la societat catalana. Però en aquest aspecte del pensament ixartià, a l'igual que en molts d'altres observem que es produeix una síntesi entre tradició i modernitat», R. Cabré, «Josep Yxart: concepte de…», *op. cit.*, p. 87.